RESEÑAS

DE LIBROS

Escrito sobre Arenas

Borrado de un manotazo. Vuelto a escribir. Descifrado en los bordes: apuntes breves, garabatos, frases dispersas, dibujos nocturnos o apresurados pasos de pájaros que humedece, que lame, que borra furioso el mar.

Como el diario de un lector discontinuo, atareado o lejano. Para desmentir la proximidad de escucha, el común origen, la complicidad total.

ANIMITAS

Como el aire cubano, en la última noche de Martí, el vasto relato recurrente y musical de Arenas aparece poblado de animitas. Pero no se trata de diminutos pájaros, que imagino irisados, fijos en su vuelo, como el zunzún, sino de verdaderas almas, regionales y localizadas, que entusiasman con su parcela de divinidad, o con su respiración acezante, los seres y *las cosas* todas. Desde *Celestino antes del alba*, escrita en 1964, hasta *Arturo, la estrella más brillante*, aún inédita, todo el paisaje cubano —los fragmentos mexicanos o europeos no son más que transposiciones al ocre o al rojizo del persistente gris insular— se va electrizando, demonizando, llenando de encantaciones, de conjuros roncos, de voces sin amo, como si en esos libros —así sucede en el sueño, y en el mundo descifrado por un primitivo o un niño— todo dijera *yo*. Las matas de corojo gritan y agarran por las manos; los alacranes cantan alegremente "ahí viene el niño Jesús"; un mulo "casi no habla," o bien grita que se lo llevan; de una carreta tira otro mulo cantor y hasta los zargazos se envalentonan y arremeten sin piedad. Casa cosa exige un pronombre, todo reivindica su *acceso al ser*. Hasta lo más nimio pide la palabra, hasta lo más mudo.

Recurrente y musical: detecto las variaciones, los retornos, la desmesura simbólica, el derroche y la insistencia de un sistema de mitos; escucho un conjunto rural de la isla, con marimba de atardecer camagüeyano, maracas, un tres, claves que toca un mulatón de párpados pesados, siempre atento a sonreir; una voz algo nasal y arcaica, como venida del sur de España o de monte adentro. Guayaberas de hilo con alforzas: el blanco escarchado de Abela, o de Víctor Manuel.

MUERTE DEL SOL

Había que alimentar el tiempo —en el México precortesiano—, impedir, recurriendo a la edificación compulsiva o a la ofrenda diaria, a la quema del calendario o al sacrificio humano, que el tiempo se fijara —fobia de toda una raza—, que, en su periplo ya cifrado, el Sol se detuviera, cayera exhausto, pálido, sin fuerza para alumbrar los códices y renovar las cosechas.

El tiempo de Arenas —en el México de fray Servando Teresa de Mier— es igualmente ritual y exigente, devorador y efímero, pero más trágicamente desprovisto de toda *substancia*: un concepto activo, que acelera o frena los hechos o disloca la historia, pero vacío, una simulación minuciosa que la muerte viene a desenmascarar. "Así pasaba el tiempo, y así pasó hasta descubrir que no existía y que sólo era una noción falsa con la cual empezamos a temerle a la muerte, que, por otra parte, puede llegar en cualquier momento y detenerlo."

El *descrédito* del tiempo, incesante y diverso, o su anulación, invalida la Historia, la rancia Cronología en miriñaque, su Dogma progresista, como una Dueña solícita, la ringlera de datos que las acompañan, enanos de ojos saltones, con chaquetillas de terciopelo rojo cosidas de monedas doradas. "Porque el hombre es, en fin, la metáfora de la Historia, su víctima, aun cuando, aparentemente intenta modificarla y, según algunos, lo haga."

En ese tiempo sin tiempo, o más bien, en ese *logos* sin autoridad ni rescate final, leo hoy a Arenas. En el tiempo envolvente y denso de la siesta, a la luz (inventada, en este lugar que pintó Corot y que sigue fiel a esa paleta apagada, a ese gris mustio; aciago amanecer del otoño en el estanque sin reflejo) de un medio-punto colonial: punzó, amatista, azul cobalto, azul del Caribe. Una raya morada marca el canuto de la caña, el poliedro del anón. Olor a lloviz-



Reinaldo Arenas

na fresca. Manzanas quemadas para un dios.

El tiempo se ha retraído
La Historia es una farsa seria.
Despliegue en presencia: inunda las cosas, excesivo, burlón casi, desbordante en su elocuencia, el ser.

EL ESTRUENDO

Fue cuando oí hablar a Reinaldo Arenas en persona que comprendí su obra, o que la disfruté mejor. Arenas subraya palabras al hablar, o las dispone en otra tipografía, o las agranda hipertróficamente, o las dice y enseguida las tacha; se trata de un conversador gráfico. Así sucede con su escrito; lo que esa larga frase ininterrumpida que forman todos sus libros, con sus *apoggiaturas* y sus oleajes, nos ofrece, no es ni *una imagen* —como la que imanta, centro de las órbitas y de las metáforas, la cosmología de Lezama—, ni *un desequilibrio*— como el que se apodera de súbito de los personajes de Piñera y los reduce, bajo presión del medio, a un desgarramiento o a un puro sofoco—, ni una cuidadosa *voluta*— como la que trazan, en la Historia, los ciclos de Carpentier—, ni una *sacudida del lenguaje*— como la que logra, sometiendo las palabras a ligeras presiones o permutaciones, en sus lúcidos ejercicios de estilo, Cabrera Infante—, ni siquiera una metamorfosis continua, *un simulacro generalizado* donde todo es *trompe-l'oeil*; sino *una escucha* fuerte, un trabajo de oído, y aún más, un habla específica, precisa: la del interior rural de la isla, la palabra de tierra adentro, un *deje*, un acento particular, como una voluptuosidad o un descuido en el manejo riguroso de la fonética estricta del español. Arenas nos invita —como los poetas románticos de la isla— a un disfrute sonoro, a una reconstitución oral. De allí quizás, de esa meticulosa atención al sonido, el hecho de que sus frases son como la reproducción ortofónica de todas las gamas de la escucha, de todos los matices de la proferación, desde el rumor y el murmullo, pasando por el nocturno susurro, hasta el parloteo, la oratoria y la jerigonza, la palabrota y el escándalo. Todo el arcoiris elocutoria y la jerigonza, la palabrota y el escándalo. Todo el arcoiris elocutorio y vocal, con sus impostaciones y sus coloridos según la ubicación del personaje y según la retórica propia de cada locutor. No olvidemos que la intriga de *El mundo alucinante* parte de un sermón; el fraile disidente declama luego y apostrofa en puro latín.

Las novelas de Arenas trazan también una progresión *decibélica*: la palabra *estruendo* regresa a cada página de *Otra vez el mar*. Pero, desde *El mundo alucinante*, ya todo es *audio*: pura adivinación, muy cubana, de oyente, *manteia* de lo sonoro que pasa raudo, como el vuelo de la torcaza bajo la luna, como el viento prendido a las ramas del flamboyán: "Es esta hora en que los sonidos se transforman y adquieren resonancias extrañas, que parecen clamar (aunque muy discretamente) por la piedad o la melancolía. Desde la jaula te llegan voces, convertidas en susurros respetuosos, y ves hasta el mismo finalizar de la ciudad, y más allá la llanura, replegándose hasta formar un solo límite con el cielo."

CLAVADAS EN UN TRONCO

Más, si un mismo tono, un mismo acento aúna todas las proezas de los personajes, las sorpresas constantes y la *zafazón* tan cubana de la intriga —como la voz de un mismo juglar o el desenfado de un recitante de la Guantanamera—, no ocurre lo mismo con el *discurso* de cada uno, con la misión diegética que se impone, como si a cada actuante correspondiera una retórica, a cada héroe una constelación de figuras, a cada loco un tema.

Así, aunque encubiertos por la facundia o acribillados por la sorna de un narrador omnisciente y común, desfilan los personajes como en un catálogo de tropos que es a la vez un rápido boceto de algunos tipos cubanos, como los que pueblan, entre volantas y quitrines, los grabados coloniales y fundadores de la nacionalidad, o transpuesto a lo insular, como un breugheliano encuentro del Carnaval y la Cuaresma. Pasan, el fraile con sus visiones y espantos, los cejijuntos inquisidores, las monjas vesánicas, los pintureros judíos de Burdeos, los franceses napoleónicos y atarantados, la facundia del propio narrador, y más allá— en el más allá de la noche de tinta, en el tiempo de papel—, revolucionarios premiados aunque puros, un líder orate, una galaxia orwelliana, la visión de un despilfarro de órdenes, de consignas eficaces porque desobedecidas, de disidencias y fugas: desfile de un Tropicana pesadillesco, mórbido; deshilachado San Juan; derretido museo de cera, algo que extiende su red —en la visión del personaje que regresa a la capital, en medio de una procesión de dinosaurios y banderolas, en *Otra vez el mar*— entre la electrónica y el Bosco, entre el infierno programado y el delirio teológico medieval.

El tronco común del *tono* une a todos estos maromeros, como en el teatro javanés de sombras en el tronco de un plátano gigantesco vienen a clavarse, después de la chirriante representación, exhaustos de combates y volteretas, las figurillas caladas, filigranas en la hoja, que manejó un mismo titiritero, a que un mismo demiurgo con turbante morado dio vela en el entierro y voz.

UNA ESCENOGRAFÍA VOCAL

El espacio y la mirada del Maestro que representa, y más tarde, los del espectador que contempla los múltiples espacios yuxtapuestos de las *Demoiselles d'Avignon*, quedan integrados, con sus leyes propias, al poliedro opaco del cuadro, se anexan a la tela, atrapados, fagocitados por su gravedad: somos, de repente, una abigarrada *demoiselle* más, hecha de la madera de las máscaras y del tachonazo furioso; volúmenes grises, apagados del ocre de la tierra, nos prestan su textura y densidad.

Al terminar la lectura de Arenas la voz del narrador, su acento propio que parecía totalizar las entonaciones, modular las bruscas estridencias de coro, se ha integrado en él: canta con las obras en lo que va siendo un *rumor de fondo*, simetría y reverso del *enemigo rumor*.

Más: nuestra voz de lector, el registro nasal y lacónico de los viejos lectores vueltabajeros, que en el aroma de las grandes hojas de nervios abultados, frente al paisaje mustio de la vega, prodigan asaltos y espadazos, lagrimones de Emma, desplantes de Sancho o hacen volar sobre la tabaquería boquiabierta un sombrerón bordado de Cecilia Valdés, esa voz nuestra, queda confundida en el coro chillón de los personajes, en sus aparatosos requisitorios, en sus vistosas murumacas y sus visajes.

Reinaldo Arenas nos devuelve con su obra a la conversación cubana, en que los interlocutores no toman la palabra sucesiva y pausadamente, para abundar o argumentar en un solo sentido y escuchar luego, asintiendo versallescamente; en nuestros *polílogos*

todo el mundo interviene a la vez y con su propio ritmo, como en un frenético ritual de iniciación o una fiesta propiciatoria. El coro de conversadores cubanos invoca y apostrofa a los dioses siesteros, les exige que acudan, los llega a insultar por su pereza.

Al coro que formamos con los personajes de Arena, y con su propia voz cantante, siempre acuden.

Severo Sarduy

Brecht: entre la pasión y la historia

En esta reseña quisiera llamar la atención sobre una nueva traducción al español de una de las primeras obras de Bertolt Brecht: *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*. Una versión de esta obra ya figuraba en la edición argentina del *Teatro completo* de Brecht (Nueva Visión, Buenos Aires, 1981). Pero creo que ésta es la primera vez que el texto se traduce en verso; y el hecho de que los traductores sean, además, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral —dos de los mejores poetas españoles actuales— hace que esta versión cobre un interés muy especial.

La obra en sí es una adaptación muy libre de la tragedia *Edward II* del dramaturgo isabelino Christopher Marlowe. Y para entender mejor la concepción brechtiana, quizás convendría empezar refiriéndonos a esta fuente. Como otros muchos dramas históricos de la época (el *Enrique IV*, el *Ricardo II* y el *Ricardo III* de Shakespeare, por ejemplo), la obra de Marlowe se inspira en la larga serie de guerras civiles que acosó a Inglaterra durante los siglos XIV y XV y que sólo terminó con la llegada al poder del primero de los Tudor, Enrique VII. Según las crónicas de Holinshed (que sirvieron de fuente a Marlowe lo mismo que a Shakespeare), en el caso del reinado de Eduardo II (1307-1327) la lucha entre los barones y el rey se debió a la complacencia de este último para con sus favoritos sucesivos. Esta lucha había terminado finalmente en la derrota del rey y en su brutal asesinato. Aún a estas alturas la crueldad con que el asesinato fue llevado a cabo resulta espeluznante. Holinshed cuenta cómo, al principio, los barones habían pensado matarlo guardándolo encerrado noche y día en un pozo lleno de excremento y de agua pestilente:

> Cuando vieron que tales prácticas no dieron el resultado que querían, una noche entraron de repente en el calabozo, donde (el rey) se encontraba profundamente dormido, y armados de unos catres muy pesados (o de una mesa, según otras versiones), se lanzaron encima de él; sujetándolo, le introdujeron por el trasero un cuerno, y mediante el mismo le insertaron en el cuerpo un espetón caliente (o, como dicen otros, por el tubo de una trompeta pasaron un hierro candente), el cual, al entrar en las entrañas y al ser removido de un lado a otro, las quemó, pero de tal manera que desde afuera no se percibía ningún daño ni ninguna herida.

Al escribir su obra, Marlowe siguió bastante de cerca a Holinshed. Algunos dirían incluso que se apegó demasiado a su fuente, dejando que esta preocupación por los datos históricos ofuscara la claridad de la estructura dramática. Como consecuencia, entre otras cosas, hay una duplicación innecesaria (innecesaria desde el punto de vista de la eficacia dramática de la obra) de ciertos papeles. La verdad histórica exige, por ejemplo, que Gaveston, el primer favorito del rey, sea sustituido, a partir del tercer acto, por otro favorito, Spenser; pero resulta que Gaveston ha establecido una presencia tan vigorosa en los dos primeros actos que la obra empieza a cojear cuando él se va. Por otra parte, si lo que quiso escribir Marlowe fue una tragedia, no resulta muy claro quién es el héroe trágico. ¿El rey Eduardo o Mortimer, el líder de los barones? Ambos son ejecutados al final de la obra, Eduardo por Mortimer y éste por el hijo de Eduardo III; pero, en realidad, en el estricto sentido aristotélico del término, ninguno de ellos puede considerarse una figura trágica. En el caso de Eduardo, hay sufrimiento pero no lleva a ninguna anagnórisis: hasta el final el rey piensa que su único error consiste en haber sido demasiado clemente con sus enemigos. Y en el caso de Mortimer no hay ni sufrimiento ni anagnórisis, propiamente hablando; al final, éste reco-

▲ **Bertolt Brecht:** ***La vida del rey Eduardo II de Inglaterra.*** **Centro Dramático Nacional, España, 1983.**



Bertolt Brecht